# Capítulo 5

# Arte y gestión artística

Por Mgter.Gustavo Crembil y Lic.Gisela Di Marco

El presente capítulo desarrolla una aproximación a la relación entre el arte y la gestión artística, esto es, la relación entre la creación artística y los circuitos de exhibición, circulación y recepción de la obra de arte.
La obra de arte sucede, acontece, en su encuentro con el público. Esta esfera pública está definida por un conjunto articulado de espacios, instituciones e individuos que constituyen el sistema de gestión del arte -la denominada escena o circuito del arte. Sin este sistema, el arte quedaría relegado sólo a un conjunto de expresiones individuales sin trascendencia en el espacio social.
La obra de arte como objeto simbólico opera como mediador entre el adentro y el afuera, entre lo subjetivo (la creatividad / imaginación / visión del artista) y el público(1). No se puede separar la obra de sus instancias de percepción, en la medida en que la misma articula y activa ciertos sentidos que pueden ser reconocibles. El valor de la obra no es la imposición de una determinada visión del mundo sino su papel como catalizador de un encuentro, de un reconocimiento, de un diálogo. Esta condición simbólica se pone en juego en el espacio público. Desde este punto de vista, una relación entre el arte y su gestión - el gerenciamiento de las condiciones de contemplación - aparece como natural y necesaria.
En este sentido, varios autores, entre ellos Régis Debray(2), coinciden en que un sistema de gestión es intrínseco al arte, y que la existencia del arte no se concibe como posibilidad fuera de un sistema. Todo sistema, en tanto estructura más o menos autónoma de relaciones entre diversos agentes, es una estructura de poder. Esto no significa que el sistema del arte consista solamente en el conjunto acotado de las instituciones o personalidades en ejercicio del poder hegemónico. Como cualquier otra estructura de poder, está conformado por el complejo entramado de todos los que participan en su discurso, tanto quien lo impone como quien lo reproduce pero también, -aunque contradictoriamente-, aquél que lo cuestiona e introduce cambio en ello(3) -en la medida en que esa confrontación

**Gustavo Crembil**. Arquitecto. Master of Architecture, Cranbrook Academy of Art (Michigan, EEUU). Arquitecto, FAUD/UNC (Argentina). Ha sido becario Fullbright/ Fondo Nacional de las Artes, de la Fundación Antorchas y del IFPC /UNESCO. Fue investigador invitado del Hypermedia Studio (School of Film, Theater & TV/UCLA, EEUU) y artista residente en el Europees Keramisch Werkcentrum (Holanda) -a donde retornará en 2007 para realizar un proyecto en colaboracion con Ted Noten, un joyero conceptual holandes. Ha enseñado en la School of Architecture/University of Detroit-Mercy (Michigan, EEUU) y en la Universidad Blas Pascal (Cordoba, Argentina) -donde inició y dirigió el Diplomado (posgrado) en Nuevos Medios. En 2004 fue invitado a dirigir, como Architect-in-Residence & Head, el programa de posgrado en arquitectura de la Cranbrook Academy of Art. Actualmente es docente de la School of Architecture de la Rensselaer Polytechnic Institute (NY/EEUU), en la que tendrá a su cargo en 2008 el programa internacional con sede en Shangai, China. A fines de 2006 fundó en la ciudad de New York, en sociedad con el arquitecto Peter Lynch, el estudio "THEM architecture | design" del cual es su Director.

**Gisela Di Marco**. Licenciada en Ciencias de la Comunicación con orientación en comunicación Publicitaria, UBP. Diplomada en Nuevos Medios y en Producción y Gestión Cultural, UBP. Especialista en

Periodismo Digital, RedCom. Docente de las cátedras de Arte contemporáneo I y II en carreras de Comunicación Audivisual e Institucional, y de Comunicación e Imagen de las Artes y la Cultura, Diplomado y Postítulo en Producción y Gestión Cultural, UBP. Coordinadora el Programa de Lengua Española y Cultura Hispanoamericana de la UNC y la Universidad de Texas en Austin. Coordinadora del Diplomado en Nuevos Medios, UBP, 2004. Cofundadora y editora de la revista digital Beta_test sobre arte, tecnología y medios, entre 2001 y 2006. Desde 2001 se ha desempeñado como consultora independiente en el área de Comunicación Institucional y Publicidad para distintas empresas de la ciudad de Córdoba.

es un reconocimiento de cierto tipo de autoridad por parte del poder dominante. Incluso aquello que es marginado o se sitúa conscientemente en los márgenes del sistema, no puede definirse fuera de éste, dado que sólo adquiere identidad por su relación ex-céntrica con respecto al poder.

## El arte antes del sistema

En el marco de la relación de dependencia entre el arte y su sistema, no puede ignorarse el hecho de que tanto la noción de arte como la conformación del sistema que la hace posible tienen una dimensión histórica. Esto significa que no han existido siempre, sino sólo a partir de que ciertas condiciones del contexto las hicieron posibles. De hecho, Régis Debray(4) sostiene que no puede hablarse de arte propiamente dicho hasta el Renacimiento, período en el que se consolidó la primera forma de sistema del arte. Hablar de arte antiguo es desde este punto de vista un anacronismo ya que, según el autor, ninguna de las oposiciones que subyacen a nuestro universo estético tiene equivalente en la mentalidad del período clásico, como tampoco en su heredera medieval.

Antiguamente existió, ciertamente, la producción de imágenes y figuras, pero como una práctica supeditada a otros intereses. Desde tiempos prehistóricos, y antes de la aparición de la escritura, la imagen cumplió una función comunicativa utilitaria. Luego pasó a estar sujeta a intereses de tipo espiritual (mágicos primero, religiosos después, en la evolución del politeísmo al cristianismo). Qué mayor evidencia de que la producción de imágenes no estaba ligada a una idea de arte como categoría autónoma, que el hecho de que no existía en las lenguas del mundo antiguo y medieval una palabra para referirse al arte, pues no había necesidad de ella.

En la Grecia antigua la producción de imágenes era llamada *graphiké techné*; el término *techné* refería a cualquier saber hacer específico u oficio, como la medicina, la cerámica, el tejido y la dietética. Quien la dominaba o la ejercía era considerado un experto, un artesano, un maestro, pero no un artista. Su competencia no era la creación de obras bellas -y por eso mismo justificadas en sí mismas-, sino la producción utilitaria de imá-

(1) ZATONYI, Marta. Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido. Kliczkowki Publisher, Buenos Aires, 3º edición.
(2) DEBRAY, Régis. Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente. Paidós Comunicación, Barcelona, 1992.
(3) ZATONYI, Marta. Op.cit.
(4) Op.cit.

genes, sujeta a otros fines. En la actualidad, en este mismo sentido, comúnmente el trabajo de un diseñador gráfico no es considerado una obra de arte porque responde claramente a otros fines, porque es algo útil. Evidentemente, aún hoy persiste una idea del "arte por el arte" en contraposición a la posibilidad de un arte útil(5). Pero en el marco del sistema filosófico de la Grecia y Roma antiguas, sólo aquello que era útil podía ser considerado bello. Ello explica por qué la producción de imágenes tenía, entre las technés, una naturaleza inferior. El fabricante de imágenes era asimilado a un imitador, a un ilusionista, y a su oficio se le atribuía un mérito y una admiración ostensiblemente menores que al del carpintero que fabricaba una mesa: una mesa era un objeto considerablemente más preciado que la representación de una mesa en tanto que "apariencia" o ilusión, sencillamente porque era verdadero y útil. La verdad y el bien eran valores preferibles frente a la belleza o, más bien, en palabras de Sócrates: "nada es bello en sí mismo, sino en relación con su finalidad".
En la Roma Antigua tampoco había un término equivalente a la noción actual de arte. El vocablo latín ars denotaba ciertamente una habilidad, pero no siempre una de tipo virtuoso: de allí derivan nuestras nociones de "artificioso" y "artero". Otra vez imagen es sinónimo de ilusión, de engaño.
Es evidente que no se pretende aquí negar la existencia del arte como tal antes del Renacimiento, a partir de un asunto de vocabulario. Pero sí demostrar cómo en la Antigüedad los únicos valores culturales legítimos, aparte de las ciencias, eran de orden religioso. Las imágenes sólo podían ser consideradas "bellas" en el marco del encargo religioso, en tanto estuvieran orientadas a "copiar" o imitar la sublimidad de lo divino. Fuera de este marco, eran consideradas una práctica ociosa, una diversión, más o menos viciosa. Para la filosofía iconoclasta de la Grecia y Roma antiguas, todo aquello que tuviera relación con las emociones humanas y lo subjetivo era considerado una distracción en la consecución de los fines sociales y trascendentales.
Aún la perfección alcanzada por la estatuaria clásica en la representación de la figura humana no es una celebración de lo humano sino de lo divino como Naturaleza: sólo ésta, y no el hombre, puede crear valor. Sólo la na-

(5) Aunque desde el siglo XIX y hasta nuestros días, la circulación mercantil de la obra de arte ha puesto en jaque la premisa de que algo pueda ser considerado arte en la medida en que no responda a otros fines que el arte en sí mismo, no se cuestiona que una pintura que se subasta o se vende sea una obra de arte, y su circulación en el mercado pareciera concebirse solamente como una contingencia, una circunstancia posterior y no premeditada, de la existencia de la obra. Véase el texto de Luz Novillo Corvalán, en el capítulo siguiente.

turaleza como obra de los dioses puede ser considerada bella al grado de lo sublime. El enorme legado imaginario del mundo antiguo no es otra cosa que las formas en que lo divino se da a contemplar. Tanto en el llamado "arte antiguo" como en el Medioevo, la presencia (del dios a través de su figuración) es más importante que la representación o imagen en sí: sólo cuando se admite que puede haber más en la representación que en lo representado, puede hablarse de obra de arte. Ese valor añadido será el aporte subjetivo del creador, no ya como artesano sino como artista.
En el mundo antiguo el fabricante de imágenes era considerado un trabajador manual, apenas por encima del obrero y el campesino. El griego no tiene palabra para creador, talento, genio, obra maestra, gusto o estilo. Sólo la consolidación en los siglos XV y XVI del pensamiento antropocentrista que fuera la base del Renacimiento (esto es, una filosofía que concebía no ya a Dios sino al hombre como centro del mundo, y a la razón humana -y no a la Fe- como base del progreso social), hizo posible la concepción de tales ideas, que ponen de relieve la práctica artística como una expresión de autor y no como una simple destreza técnica al servicio de otros.
La ausencia de la idea de autor se hace clara si consideramos que no existen registros de obra firmada hasta la Edad Media tardía, cuando el pensamiento renacentista comenzó a prefigurarse. Conocemos el nombre de algunos pintores y escultores clásicos (sobre todo griegos, no romanos), pero no de sus obras: en general, los que han pasado a la posteridad sólo lo han hecho en tanto se les ha reconocido la destreza técnica necesaria para convertirse en sujetos de la inspiración divina y dedicarse a la figuración religiosa.
En la Antigua Roma la situación no era muy distinta. Si bien la fue una cultura menos espiritual y más pragmática que la griega, tampoco aquí se dieron las condiciones para un arte autónomo. No son, en modo alguno, los pintores quienes "inventan" las imágenes, sino que la Iglesia Cristiana las ha instituido y transmitido. De todos modos, es notable que en la Roma antigua se haya desarrollado una nueva forma del encargo desde la esfera civil, más cercana a las prácticas artísticas que sobrevendrían luego con el Renacimiento. De todos modos, las obras continuaban siendo en su

mayor parte anónimas, ya que quienes las encargaban eran más importantes en la escala social que sus ejecutantes. Incluso esta producción de imágenes se hallaba supeditada también en otro orden: el arquitectónico. A los imponentes frescos romanos, como los que sobrevivieron a las cenizas del Vesubio en Pompeya, se les atribuía un mero carácter ornamental en los edificios que decoraban.

Ya hacia el siglo V, durante el llamado período del oscurantismo medieval, la Iglesia sumió a la producción de imágenes en el más absoluto desprestigio y anonimato. La imagen, como la palabra, era considerada peligrosa en sus posibilidades heréticas, y sólo logró perdurar con una función didáctica: era el único medio de hacer comprender los preceptos de la religión a la masa analfabeta. Aparte de esta función, desapareció cualquier posibilidad de producción de imágenes fuera del encargo religioso en términos estrictos.

No fue sino en la Edad Medía tardía, entre los siglos XII y XV, cuando comenzaron a vislumbrarse los primeros síntomas del Renacimiento venidero. Es en esta época cuando las nuevas condiciones sociales hacen posible la reaparición de la pintura de motivo no religioso, y tanto la vida cotidiana como el hombre recuperan el derecho a ser representados a través de imágenes, ocupando el lugar antes reservado a escenas bíblicas, santos y ángeles. Claro que era un derecho adquirido, y no por el hombre común: en pleno proceso de liberación del dominio de la clase clerical, eran la nueva clase mercantil y la aristocracia europea las que pujaban por acceder al uso de la obra de arte como modo de perpetuar su imagen y legitimar su lugar en la sociedad.

Una de las obras emblemáticas de este período es *El Matrimonio Arnolfini*, del pintor flamenco Jan van Eyck (1434), que no casualmente es también una de las primeras obras firmadas que se conocen. No es sólo la firma del artista lo que hace de ésta una obra de transición. Tampoco el hecho de que el testimonio pintado de la celebración del matrimonio de un mercader vinculado a los círculos de la aristocracia marque la recuperación del encargo civil. Es el asombroso uso de la perspectiva realista lo que pone al artista por primera vez en el centro del sistema de la producción de imágenes. Qué es la perspectiva sino la composición de la imagen a partir de

un único punto de fuga para representar el espacio tridimensional sobre un plano. Punto de fuga que no es otro que el punto de vista del artista, y que será luego el punto de vista del espectador: la perspectiva pone en evidencia al hombre frente al cuadro. La inclusión de la imagen del autor en el centro de la escena pintada a través de su reflejo en el espejo es, además, prueba de que el artista tenía plena conciencia de lo que el uso de la perspectiva estaba poniendo en juego.

La utilización extendida de la perspectiva euclidiana en el Renacimiento no era una simple recuperación de la geometría griega para encontrar la perfección compositiva, la mimesis perfecta o la copia más fiel posible de lo real: era la emergencia de la noción de artista tal cual la conocemos, el reconocimiento del fundamento subjetivo de la práctica artística.

Es cierto que la filosofía del Renacimiento se basa, a grandes rasgos, en una recuperación del legado de la cultura grecolatina. En el campo del arte esto implica ciertamente una recuperación de la herencia estética y el imaginario del mundo antiguo, y justamente con el desarrollo de la perspectiva la representación mimética de la naturaleza alcanza su apogeo. Pero detrás de esta recuperación se advierte una finalidad última diferente a la que guiaba a la producción de imágenes en el mundo antiguo: no es ya la intención de acercarse a lo sublime divino a través de la imitación, sino la búsqueda de la trascendencia individual del sujeto.

El Renacimiento marca el momento en que la conformación de un sistema artístico hace posible la existencia del arte como tal. Antes de eso, no hubo mucho más que un sistema rudimentario de encargo eclesiástico de imágenes. El sistema del arte sólo pudo conformarse cuando el arte dejó de ser tributario del encargo, cuando lo humano reemplazó a lo divino como centro de relevancia.

No es que el encargo haya desaparecido con el Renacimiento. De la mano del humanismo renacentista el arte conquista su autonomía en relación a la religión, pero permanecerá por varios siglos subordinado al poder político. Durante el reinado de las monarquías absolutistas en Europa, el encargo continuaría siendo un ejercicio habitual tanto por parte de las cortes como de la institución eclesiástica. Y aún después de la reforma luterana, que supuso un nuevo quiebre de las relaciones entre Iglesia y sociedad, la

caída de las monarquías europeas y el ascenso de la burguesía como clase dominante, la situación no variará sustancialmente.
El proceso de consolidación del poder burgués por el que atravesó Europa en los siglos XVIII y XIX, que tiene su hito principal en la Revolución Francesa de 1789 y que se reproduciría luego en América a partir de los movimientos independentistas de las colonias, fue acompañado de la búsqueda de legitimación por parte de la nueva clase. De la mano de su creciente poder adquisitivo, y en su afán por legitimar socialmente la nueva posición adquirida por la vía de la revolución, la burguesía adoptó muchas de las prácticas de la aristocracia, entre ellas la del encargo artístico, pero ahora como una práctica social mucho más extendida. Hasta este momento, nunca el grupo social que ostentó el derecho a la imagen había sido tan numeroso. La nueva "demanda" de imágenes dará lugar a la conformación de un mercado del arte, en cuya naturaleza pueden advertirse unas condiciones de producción de la imagen muy similares a las del encargo, pero impuestas ahora por los vaivenes de las leyes de oferta y demanda.
Todo indica que se trata entonces del cambio de una subordinación por otra, y el lector se preguntará qué es entonces lo que define a este nuevo status del artista en el sistema al que se ha hecho referencia. Lo que sucede es que en el extremo opuesto del encargo -y otras formas derivadas del mismo-, encontramos no ya a un mero ejecutor, el artesano, sino a un sujeto creador, el artista.
Mientras que al artesano no se le exige más que fidelidad al original, trabajo de repetición, del artista se espera inspiración y creatividad. El artesano maneja un repertorio de imágenes previamente fijado en temas limitados, el artista se libera de ellas: el placer estético ya no depende necesariamente del encargo. El arte es un producto de la libertad humana: el fabricante de imágenes es el que toma la iniciativa, no quien las encarga. Lo que establece la diferencia, nos recuerda Debray, no es meramente la firma sino la toma de la palabra: *Así es como yo veo el mundo.* (6)
Por primera vez, el artista se transforma en una figura poderosa en su medio social. El valor de su trabajo ya no depende de los materiales empleados: sus obras son atribuidas a su genialidad. El artista es el hom-

(6) DEBRAY, Régis. Op.cit.

bre al que se le ha atribuido la facultad de representar, a través, de imágenes lo sublime (lo inasible, lo impronunciable, *the hidden*).
La obra de arte adquiere, de este modo, su investidura como fetiche, asociada a la unicidad de lo "original". El artista, ahora revestido él mismo de un aura de prestigio, y hasta para algunos autores, de cierto carácter mítico, a través de su firma le otorga a la imagen un nuevo *status* como objeto de contemplación y deseo.

## El primer sistema de gestión artística

Es la evidente ganancia de poder por parte del artista como individuo la que marca ostensiblemente la entrada en la era del arte. Es en torno a la figura del artista así fortalecida que se erige el primer sistema complejo del arte. Es pertinente ahora revisar cuál ha sido, a grandes rasgos, la composición de este sistema en su primer momento histórico.
En el Renacimiento, la Iglesia, ahora bajo el paraguas del régimen absolutista, continúa el ejercicio del encargo religioso, mientras que entre las monarquías europeas fortalecidas aparece la figura del pintor de corte. Y junto al encargo religioso y de los príncipes, no debe olvidarse el desarrollo exponencial del encargo civil en relación con el creciente poder de la aristocracia europea. Surge en este período la figura del *mecenas*, así denominada por su semejanza con la función ejercida por el noble romano Cayo Clinio Mecenas, consejero de César Augusto, que tomó bajo su protección personal a los arquitectos, pintores y artesanos que trabajaban en la construcción y decoración de los palacios del emperador.
Entre 1550 y 1650, el auge del mecenazgo coloca a familias nobles y ricas, como los Médici en Florencia, en el centro de la vida artística europea: artistas como Miguel Ángel Buonarotti, entre otros, produjeron una serie importante de obras para distintos miembros de esta familia de nobles y papas. También Leonardo Da Vinci y Rafael Sanzio se cuentan entre los artistas preferidos por cortes y mecenas. En torno al mecenazgo se articulan también el encargo religioso y el real, a partir de la influyente posición de estas familias en el seno de los estamentos de poder.
Así fue que el retratismo se convirtió en una práctica extendida, y lo

seguiría siendo hasta la aparición de la fotografía en el siglo XIX. Junto a la aristocracia, una nueva clase social vendría a reclamar el derecho a la imagen: los mercaderes, enriquecidos desde fines de la Edad Media a partir del intercambio comercial con las Indias y Oriente y más tarde vinculados a la comercialización en Europa de las materias primas y productos obtenidos en las colonias americanas y africanas. Esta incipiente burguesía jugaría un papel fundamental en el desarrollo del encargo civil, contratando a los mismos artistas que trabajaban para el poder y la nobleza, como una puesta en escena de legitimación social a través de prácticas asociadas a los sectores más pudientes.

Paradójicamente, este nuevo sistema de gestión basado en el mecenazgo y otras formas del encargo, que bien puede verse como una nueva forma de subordinación para la producción de imágenes, jugó un papel primordial también en su emancipación. Fue el patrocinio financiero de los mecenas y las ganancias obtenidas a partir del crecimiento exponencial del encargo civil, lo que permitió a los artistas de este período desarrollar su obra independiente. Así lo señala Lévi-Strauss en *Conversations with Charles Charbonier*:

> ...no debemos olvidar, cuando hablemos de pintura renacentista, que esta fue posible gracias a las inmensas fortunas que se amasaron en Florencia y otros lugares...(7)

Gracias a este financiamiento, el artista transforma la producción de imágenes en una actividad autónoma. Con el Renacimiento arribamos a la profesionalización de la práctica artística. El artista se establece por su cuenta: mientras el artesano pintaba el fresco directamente en la iglesia o palacio, el artista comienza a trabajar en su propio *atelier* o taller. A los artistas corresponde, además, su propio tipo de organización profesional(8). Mientras los artesanos podían estar vinculados a través de un gremio, como otros trabajadores manuales, los artistas se definen por su pertenencia a una nueva institución, por primera vez una institución propia de la esfera artística: la *Academia*, fundada en Roma en 1648 con el nombre de Academia Real de Pintura y Escultura. La Academia era una

(7) Citado en BERGER, John. Modos de ver. Gustavo Gili, Barcelona, 2000 (1ra. ed. 1974).
(8) DEBRAY, Régis. Op.cit.

doble coyuntura monárquico-académica que establecía los principios que debían regir a las Bellas Artes(9) y en base a éstos designaba a los artistas oficiales, a los que daba el título de *Maestros*. La Academia era también la encargada de formar nuevos artistas según estos criterios, a través de la supervisión directa de la Escuela de Bellas Artes. Las academias y las escuelas de Bellas Artes se reproducirán luego en otras capitales del arte europeo, como París por ejemplo.

El rol de la Academia en el sistema era fundamental. El advenimiento de un territorio propio para el arte supuso también la emergencia de un espacio discursivo propio, distinto de la mitología o la teología. Un espacio discursivo que brindara legitimidad, que estableciera qué entraba dentro del terreno del arte y qué quedaba fuera según criterios endógenos más o menos estables. Y la Academia era la encargada de definir y transmitir esos criterios en su época, a la vez que con su juicio ejercía la primera forma de la crítica de arte.

Ni siquiera los "irregulares" del arte, es decir, aquellos artistas cuya obra rompe con las convenciones establecidas, escaparán de esas reglas de homologación siempre válidas(10). Todo lo contrario: se definen a partir de ellas, por su distancia de la convención. Incluso siempre buscarán, a través de sus propios escritos, un tipo similar de legitimidad teórica (como podrá advertirse en el siglo XIX con los textos del movimiento impresionista, y con los manifiestos de las vanguardias históricas del siglo XX).

El Renacimiento marca también un agrandamiento de los espacios de circulación. Mientras las imágenes de los ídolos y dioses sólo tienen sentido en el marco de lo autóctono, el arte es occidental, y dentro del mundo occidental se mueve, circula, viaja. Viajan los artistas para perfeccionar su arte, viajan sus obras para ser exhibidas a nuevos públicos. El arte desde el Renacimiento es un arte en cuya naturaleza está para ser visto, es una forma primigenia del espectáculo. Las imágenes de ídolos y dioses no son tanto una representación sino una encarnación de la divinidad, y por ello son ellas quienes miran (frente a su grandeza, lo más correcto es bajar la mirada). Mientras las imágenes religiosas cumplen la función social de inspirar temor, las imágenes del arte no inspiran sino placer, su valor es netamente estético o artístico, están hechas para ser contempladas.(11)

(9) Los principios fundamentales de la Academia eran: como regla general, la imitación de los antiguos y de la naturaleza; la jerarquía de géneros y formatos (que privilegiaba los motivos religiosos, mitológicos o históricos por sobre las escenas de la vida cotidiana, el retrato, el paisaje y, por último, la naturaleza muerta); la primacía del dibujo sobre el color (más ligado a la expresión de pasiones que al logro de una composición equilibrada); el estudio del desnudo a partir de la escultura antigua y del modelo vivo; la preferencia del trabajo en el taller frente al trabajo al aire libre (sobre el motivo); la realización de obras de aspecto "acabado" y factura lisa, en las cuales la pincelada no fuera visible, entre otros.

(10) DEBRAY, Régis. Op.cit.

(11) Op.cit.

La primera forma de exposición pública razonada del arte fueron los Salones franceses, en los que un jurado compuesto por miembros de la Academia llevaba a cabo la selección de las obras. Deben su nombre al hecho de que se celebraron en el *Salon Carré* del Louvre, hasta 1848. Ocupan un lugar esencial en la vida artística del siglo XIX, ya que es prácticamente el único lugar en que los artistas podían mostrar sus obras, dado que no existían las exposiciones personales o privadas y las reproducciones tenían escasa difusión.
En este marco, un nuevo agente se introduce en el sistema: el espectador, situado en una esfera más general que es la del público, conformado por los aficionados al arte. Cuando se presenta una imagen como obra de arte, el espectador la mira de una manera condicionada por toda una serie de hipótesis o suposiciones aprendidas acerca del arte (la belleza, la forma, el gusto, el genio, la verdad, etc.). El modo de ver está condicionado por las ideas que nos impone el espacio discursivo legitimador del arte(12). Un espacio discursivo antes controlado por la Academia, que frente al advenimiento del público se diversifica para su transmisión en una variedad de lo que Debray llama "mediadores especializados" (el crítico, el jurado, el catálogo, el concurso, el festival), que se dirigen a este público de "entendidos" de acuerdo a criterios igualmente endógenos.(13)
El nacimiento de la crítica de arte, tal como se conoce hoy, coincide con el momento en que comienza a organizarse el Salón de París con una frecuencia regular, hacia 1750. Nace primero bajo la forma de informes de prensa a cargo de periodistas no siempre especializados, que asumían el papel de mediadores entre el artista y el público. Este lugar sería en ocasiones ocupado por escritores como Émile Zola, Charles Baudelaire y, más tarde, Guillaume Apollinaire.(14)
Debray señala que este sistema, el de la individualidad creadora, es ciertamente elitista, socialmente más cerrado: "el cuadro humaniza pero también privatiza". La obra de arte sale del espíritu del artista pero está dirigida a un "entendido". Se trata de la privatización del gusto, que dará lugar a la consolidación del coleccionismo como práctica social extendida: la propiedad privada de la obra. Antes sólo privilegio de los ricos clanes del mecenazgo, el coleccionismo civil se extiende primero a todos los niveles

(12) BERGER, John. Modos de ver. Gustavo Gili, Barcelona, 2000 (1ra. ed. 1974).
(13) DEBRAY, Régis. Op.cit.
(14) Entre los textos emblemáticos a los que aquí se hace referencia cabe citar Le Salon de Charles Baudelaire de 1846, texto que suele considerarse que llevó a la fama al pintor del romanticismo francés Eugéne Delacroix; Peintres cubistes, escrito por Apollinaire en 1913 y considerado en cierto modo el manifiesto del movimiento cubista; entre otros. Una admirable compilación de Guillermo Solana publicada en Madrid en 1997 reúne a los textos críticos más relevantes del movimiento impresionista, de autores como Zola, Mallarmé, Henry James, Guy de Maupassant, entre otros. Ver SOLANA, Guillermo (ed.). El impresionismo. La visión original. Antología de la crítica de arte (1867 - 1895). Ed. Siruela, Madrid, 1997.

de la aristocracia europea y luego hacia los nuevos ricos del pre-capitalismo: la clase burguesa. ¿Qué es lo que motiva al coleccionista? En *Conversations with Charles Charbonier*, Levi-Strauss define al coleccionismo artístico como una reafirmación del orgullo y el amor propio del coleccionista:

> ... los ricos mercaderes italianos veían en los pintores unos agentes que les permitían confirmar su posesión de todo lo bello y deseable del mundo. Los cuadros de un palacio florentino constituían una especie de micro-cosmos en el que el propietario habría recreado, gracias a sus artistas, todos los rasgos del mundo al que estaba ligado, rasgos que quedaban a su alcance en una forma lo más real posible.(15)

La tradición del retratismo en el encargo se verá afectada por una diversificación de géneros: el nuevo lema es "eres lo que tienes". En el retrato de la aristocracia y de la burguesía mercantil del siglo XVIII, las figuras aparecerán enmarcadas por sus posesiones, ya sea la sala principal de su palacio (con especial detalle de todos los objetos y materiales que simbolizaban la riqueza, como cortinados, sedas, terciopelos, mármoles) o el horizonte de sus dominios como terratenientes, como en el paradigmático óleo de Thomas Gainsborough, *Mr. and Mrs. Andrews*, de 1750. Incluso la figura del retratado llega a desaparecer en ciertos géneros, donde se escenifican directamente las posesiones o las mercancías de las que estas clases se rodean.

Antes nos hemos referido a la conformación del mercado del arte como una nueva forma de sumisión del trabajo del artista, pero lo cierto es que los avatares de la oferta y la demanda no excluyen la posibilidad de que la obra haya sido libremente compuesta, ya que no imponen programa alguno durante su ejecución y su valor no está fijado de antemano. Por ello, artistas como Rembrandt y sus coetáneos en Holanda abrazaron alegremente esta nueva coyuntura que les ofrecía la posibilidad de vivir de su arte sin someterse a los designios de quienes ejercían el encargo.

El desarrollo del mercado del arte, como todo subsistema mercantil, supuso el desarrollo de un abanico de intermediarios. Así, frente al circuito ofi-

(15) Citado en BERGER, John. Modos de ver. Gustavo Gili, Barcelona, 2000 (1ra. ed. 1974).

cial de exhibición, aparece el circuito privado. En torno a 1750 se sitúa junto a la Academia y los Salones una compleja constelación de actores que se mantendrá relativamente estable hasta nuestros días: el coleccionista, el *marchante*(16), la galería. Las galerías, espacios privados de exhibición dedicados a la comercialización de obras de arte, supusieron un fuerte empuje para la práctica artística en tanto diversificaban las ocasiones que tenían los artistas de mostrar sus obras por fuera del circuito oficial.

Coincidiendo con este fenómeno, entre la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX surge la mayoría de los grandes museos: el British Museum, el Museo del Louvre, la Academia de Venecia. Se entiende que la tradición museística concibe al arte como un patrimonio o legado de la sociedad. Así, el museo marca el paso de la colección particular a la creación del reservorio público, lugar colectivo, permanente y abierto para todos. En este sentido, es notable que los primeros antecedentes del museo pueden encontrarse en viviendas particulares que abrían su sala principal al público, para exhibir el privilegio y poder del que gozaban sus propietarios a través de la decoración de sus interiores, el notable mobiliario y los objetos de arte que poseían (tal como lo hicieron las Iglesias durante siglos). El museo surge, así, como extensión del espacio privado en la esfera pública.

Esta doble configuración del arte como privado y público puede parecer paradójica, pero es realmente funcional al sistema: mientras la contemplación sea una atribución colectiva se mantiene vivo el deseo por la posesión (reservada a unos pocos privilegiados). La primera refuerza el deseo por la otra: la clase privilegiada puede poseer lo que otros admiran, y es por ello que quiere tenerlo. La posesión de tales bienes refuerza su condición de clase y su sentido de pertenencia, a la vez que consolida su control sobre el juicio estético (el gusto): como en un esquema circular, lo que otros admiran (o deben admirar) está definido principalmente por este ejercicio de la propiedad privada. El museo en tanto forma "democratizadora" del acceso al arte funciona, en este sentido, de un modo similar al de la publicidad actual: permite el acceso a quien no tiene el poder adquisitivo para la propiedad del arte, pero sí la capacidad de incorporar los

(16) El marchante es quien se ocupa de la compraventa de obras de arte para una galería privada. El término deriva del francés marchant (caminante) y hace referencia a que el marchante suele recorrer los talleres de los artistas en busca de obras significativas para su adquisición, exhibición y comercialización en una galería.

estándares del gusto y admirar la obra. Y es el deseo de este público lo que refuerza el carácter de la obra como símbolo social de status y base de su investidura como objeto de consumo: el objeto de deseo de muchos es el objeto de consumo de pocos. Del mismo modo que hasta entonces, las atribuciones de clase y exclusividad continuarán dentro del museo, a través de los diversos círculos de membresía y patronazgo que se generarán en torno a la institución.

Esto no significa que el arte sea ahora "popular", en el sentido de que despierte el interés de las masas, pero sí que el interés por el arte es propio de un grupo social más amplio que aquel que tiene el poder adquisitivo para su propiedad. El interés por el arte va unido a una educación privilegiada, que puede a su vez estar unida a una posición económica también privilegiada o al deseo de la misma(17). En este sentido, el museo cumple una función similar a la de la Academia en la modelación del gusto y los valores estéticos que es, en definitiva, la constitución de lo hegemónico en el arte.

No se trata aquí de forzar una lectura político-ideológica del sistema del arte. Es un hecho que el placer estético no deviene sólo de la experiencia sensorial del objeto como tal, sino del reconocimiento de la coincidencia "universal" del juicio estético (lo que llamamos gusto)(18). La experiencia estética es siempre colectiva, y por lo tanto también históricamente condicionada por la hegemonía social y cultural de cada época. No hay consenso global sino imposición del gusto (en este sentido, Benjamin dirá que el *snob* es al arte lo que el *dandy* a la moda).(19)

Hasta aquí tenemos más o menos conformado el sistema del arte tal como lo conocemos. Pueden haber cambiado algunos nombres, pero no las funciones. El gobierno del arte pertenece, dentro de cada época, a un mediador central, el grupo social que tiene el poder económico y sociosimbólico para encargar, adquirir y promover las obras de arte, por ello es también, naturalmente, el índice de los valores estéticos(20). Así, el artista ha trabajado sucesivamente para las autoridades religiosas, las cortes principescas, el rey, su corte y su Academia, los amantes del arte, los críticos y salones, los museos, las galerías, el mercado.

(17) BERGER, John. Op.cit.
(18) BREA, José Luis. "El museo contemporáneo y la esfera pública". Extraído de la conferencia impartida por el autor en el marco del ciclo Intertextos y contaminaciones, organizado por la Dirección General de Museos de la Generalitat Valenciana y coordinado por José Miguel Cortés y David Pérez. El conjunto de las conferencias ha aparecido en un volumen colectivo publicado con el mismo título en la colección Signo Abierto de la Generalitat de Valencia.
(19) BENJAMIN, Walter. "París, capital del siglo XIX" en Iluminaciones I. Taurus, Madrid, 1971. En este ensayo el autor hace referencia a la admiración por la novedad como valor supremo que advertía en la sociedad parisina del siglo XIX. En este marco, arte y moda se acercan y confunden (el término moda se usa aquí en el sentido de la apariencia de lo siempre novedoso). El arte invade tanto el espacio privado como el espacio público (Art Nouveau, Arts & Crafts). La decoración de interiores, el mobiliario urbano, las vidrieras y los pasajes comerciales en galería, todos aparecen envueltos por la investidura mística de la obra de arte: se vuelven un fetiche. El dandy y el snob son los individuos influyentes en los círculos sociales privilegiados de la burguesía, los árbitros del buen gusto y los jueces que consagran esta falsa conciencia de lo nuevo.
(20)DEBRAY, Régis. Op.cit.

## Arte vs. Gestión

Comprendida ya la configuración del sistema del arte en torno a las coyunturas del poder a lo largo de los siglos, hoy parece obvio que los artistas entraran en conflicto con este sistema. ¿Arte versus gestión? ¿Qué es lo que lleva al arte a cuestionar al sistema que hace posible su praxis? La respuesta está en que el "espíritu libre" del artista se ve envuelto en una contradicción: el mismo sistema que le permite realizar su arte como un trabajo más o menos autónomo, permanentemente pone en cuestión su propia independencia creativa.
Aún a medida que el encargo fue desapareciendo, el sistema continuó ejerciendo una influencia determinante en el devenir de la práctica artística, y en el desarrollo de movimientos y tendencias estilísticas, tanto a través de la educación artística formal ejercida por la Academia y las escuelas de Bellas Artes como desde el circuito oficial de exhibición de obras (primero los salones, luego los museos, más tarde las galerías). Y finalmente, la emergencia del mercado del arte impuso a la práctica artística los caprichos de la demanda, de un modo muy similar al del encargo en el pasado. Berger refiere entonces a una nueva noción de artista como "genio incomprendido", que va reemplazando paulatinamente a la idea renacentista del "maestro", idea ésta que provenía del reconocimiento de la existencia de una cierta expertise, a juicio de la Academia:

> De la tradición ha emergido una especie de estereotipo del "gran artista". Este gran artista es un hombre que se pasa la vida luchando en parte contra circunstancias materiales, en parte contra la incomprensión y en parte contra sí mismo. Se le imagina como un Jacob forcejeando con un Ángel (los ejemplos van desde Miguel Ángel a Van Gogh). (...) Ya hemos hablado de las exigencias del mercado libre del arte. Pero la lucha no era solamente por vivir. Cada vez que un pintor cobraba conciencia de su insatisfacción ante el limitado papel de la pintura como medio de celebrar la propiedad material y el rango que la acompañaba, se encontraba luchando con el mismísimo lenguaje de su propio arte tal como lo entendía la tradición.(21)

(21) BERGER, John. Op.cit.

Esta es la gran paradoja en la relación de la práctica artística con su sistema de gestión: es la progresiva independencia del artista, que en un principio posibilita la articulación del sistema, la que reclama una ruptura entre ambas esferas. Por ello a lo largo de la historia, el arte y la gestión han mantenido una relación conflictiva, en la cual cuanto más el arte ha cuestionado a su sistema de gestión, más ha necesitado de él para definirse. La tensión entre artista y sistema se ha materializado en la historia del arte a través de tres formas principalmente: la provocación, la disidencia y la autogestión. Es decir, el cuestionamiento activo desde el terreno de sus prácticas artísticas dentro del sistema, la práctica artística por fuera del sistema, y finalmente la generación de subsistemas autónomos e independientes, que es lo que caracteriza a la escena artística contemporánea. Es oportuno aquí echar un vistazo a los principales antecedentes:

a) Primera forma de la provocación: los "desplantes" de los grandes maestros del Renacimiento y Post-Renacimiento.

   Los grandes maestros del Renacimiento, impulsados por sus espíritus de librepensadores, iniciaban frecuentes afrentas contra los mecenas y comisionarios religiosos o reales. Muchas de estas rebeliones se disputaban en terreno pictórico, a través de la representación y caricaturización de los mismos en la escena pintada en situaciones ridículas o degradantes. Es conocida la anécdota que rodea al fresco *El Juicio Final* (1537-1541), que Miguel Ángel pinta en la Capilla Sixtina por encargo del Vaticano, y que incluye, entre otras, la imagen del mismísimo papa Julio II entre las 314 figuras humanas que representan las almas que habrán de comparecer ante el Juez en el último día. Aunque mucho de esto corresponde al terreno de lo anecdótico en el marco de la historia del arte, es un reflejo de cómo el antropocentrismo renacentista, al tiempo que propició la consolidación del sistema del arte a partir de la enunciación del yo-artista, supuso necesariamente la existencia de profundas grietas entre ambos.
   Otro caso emblemático se da durante el barroco en España: es el de Diego Velázquez, pintor de la corte de Felipe IV, y su obra *Las Meninas*

(1656). El cuadro parece representar el momento en que el pintor ejecuta por encargo real el retrato de los reyes. Pero en lugar de colocar a la pareja real como figura central, Velázquez ha trastocado el punto de vista: en el centro de la imagen aparece la infanta Margarita, hija del rey, con sus damas de compañía (incluyendo la grotesca figura de una enana) y su perro, y junto a este grupo aparece el mismísimo Velázquez frente al lienzo en progreso. Sólo en un espejo al fondo de la escena aparece el reflejo de los reyes posando para el artista. Y aunque el cuadro parece mostrar toda la escena desde el punto de vista de los reyes, éste no es otro que el punto de vista del espectador. Un espectador posicionado en el mismísimo lugar del rey, mientras todas las miradas (la del artista, la de la infanta y la de la enana) se centran en él. Tales atribuciones en la obra de un pintor de corte del siglo XVII constituyen, al menos, un gesto provocador.

b) Primera forma de la disidencia: la práctica amateur del arte a partir del siglo XVII.

La admiración profesada a los grandes maestros del Renacimiento y los movimientos que le siguieron, y la fama que éstos habían adquirido, despertaron una vocación artística colectiva. Pero el sistema de encargo oficial de las cortes y el mecenazgo podían absorber una cantidad reducida de artistas. Esto favoreció que los artistas no oficiales se abocaran a una práctica individual del arte como pasatiempo. Con más o menos pericia técnica y con poca o nula formación académica, los llamados "pintores domingueros" aplicaron las técnicas de la mimesis pictórica a los motivos que tenían a mano en su entorno cotidiano, propiciando el desarrollo de temas como el paisaje, el bodegón y la naturaleza muerta.(22)

c) Segunda forma de la provocación: el Salón de los Rechazados.

Frente al auge del encargo civil y el naciente mercado del arte en el siglo XIX, algunos artistas comenzaron a preocuparse por la recu-

(22) Considerados "géneros menores" por la Academia, el bodegón y la naturaleza muerta habían sido utilizados tradicionalmente por los artistas sólo como motivos de estudio, en tanto permitían la práctica sistemática de la técnica artística sin necesidad de un modelo vivo, simplemente disponiendo una serie de objetos (frutas, jarrones, flores, botellas, etc.) sobre una mesa.

peración de una expresión artística genuina, no sujeta al gusto cuestionable de la burguesía en ascenso. Ernst Gombrich sintetiza así el recelo recíproco entre los artistas y el público:

> Para el hombre de negocios, un artista era poco más que un impostor que pedía precios absurdos por algo que apenas sí podía considerarse como un trabajo honrado. Entre los artistas, por otra parte, se convirtió en un pasatiempo *épater le burgeois,* dejarlo perplejo y estupefacto.(23)

Provocar al burgués con motivos y estilos pictóricos "inaceptables" para la época poco a poco se iría transformando en una práctica recurrente de los artistas(24). En 1863, el jurado del Salón Oficial rechazó 3000 de las 5000 obras que se presentaron. Napoleón III, quizás en una actitud propagandística, decidió autorizar a los artistas rechazados la exhibición de sus obras en otro de los salones del Palacio de la Industria, donde tenía lugar la exposición.
Así tuvo lugar el primer *Salon des Refusés* ("Salón de los Rechazados"), que incluía obras como *Desayuno en la hierba* de Manet, una escena campestre de la vida cotidiana que mostraba un desnudo femenino. Más tarde, en el Salón de los Rechazados de 1865, el artista presentaría Olympia, en la cual se mostraba a una popular prostituta posando desnuda en la misma posición que la aristocrática Maja de Goya y con una sirvienta negra junto a ella.
No conforme con que estos cuadros hubieran sido rechazados en el Salón Oficial, la airada burguesía parisina exigía su inmediata retirada y la disolución de este Salón.
No obstante estas manifestaciones cada vez más frecuentes, la práctica general del arte continuaría circulando por los caminos convencionales del encargo, la Academia y los Salones, definiendo así el circuito del "Arte Oficial", frente al cual se posicionarán los artistas marginales o de vanguardia. Pero ya no será el Arte Oficial el que figure en las páginas de la historia del arte. A partir de entonces, como bien lo señala Gombrich(25), es notable cómo la historia del arte será conta-

(23) GOMBRICH, Ernst H. La Historia del Arte. Ed. Sudamericana.
(24) Este antagonismo con "las buenas costumbres" (artísticas, sociales) se convertirá en una actitud típica de todo gesto que se precie de "vanguardista".
(25) GOMBRICH, Ernst H. Op.cit.

da por los artistas marginales no reconocidos ni respetados en su propia época, alejados de la práctica académica del arte.

d) Segunda forma de la disidencia: la bohemia y la evasión a fines del siglo XIX.

En este marco, muchos artistas se alejaron de la práctica convencional del arte para dedicarse a una práctica más libre y marginal, en algunos casos poniendo su arte al servicio del pueblo como denuncia social (como Millet y Courbet), y en general enfrentándose a la imposibilidad de procurarse los medios para subsistir (tal el caso de Van Gogh, a quien la mitología popular recuerda como el genio que no vendió un solo cuadro en vida).
Algunos se recluyeron en los márgenes de la vida social, conformando un nuevo grupo social, la *bohemia*. La bohemia es la primera concepción del arte como forma de vida. Walter Benjamin describe al bohemio en París a partir del imaginario del poeta Charles Baudelaire, como una figura que vaga por la ciudad como un extraño, sin rumbo, buscando asilo en la multitud, en tabernas y en la compañía de prostitutas, sin lograr sentirse cómodo en una ciudad de luces y escaparates que no son para él: el *flanêur*. A la vez que renuncian a la práctica de toda profesión, su situación económica se vuelve incierta, y su función política, al menos, imprecisa. El artista es aquí un desclasado más.(26)
Otros artistas se marchan a lugares remotos en busca de un entorno salvaje pre-civilizatorio en el cual recuperar la naturaleza no corrompida de la práctica artística. El poeta Rimbaud se va al África, el pintor Paul Gauguin, a Tahití. Estos artistas cuestionan el carácter apologético y celebrativo del Arte Oficial, que oculta hipócritamente las contradicciones sociales en las que se fundamenta la hegemonía burguesa. El rechazo del arte burgués es también el rechazo de una sociedad, de unas costumbres, de una moral y de un modo de vida que consideraban hipócrita y corrupto. Partir hacia lugares exóticos y remotos y hacerse salvajes era un retorno al mito de la bondad del hombre natural predicado por Rousseau. La evasión es la fuga de la civi-

(26) BENJAMIN, Walter. "París, capital del siglo XIX" en Iluminaciones I. Taurus, Madrid, 1971. Nótese el hecho de que la noción de artista decimonónica, cuya vigencia continuará y se verá renovada en el siglo XX a partir de la figura de Jackson Pollock en EE.UU., es siempre masculina. Éste es el modelo contra el cual se rebelará el arte de género y transgénero a partir de los años '70.

lización; volver a un estado primitivo era el modo de sacudirse los preceptos adquiridos a través de una educación cristiana y burguesa y reencontrarse a sí mismos, su propia felicidad y su naturaleza humana. Esta rebelión se acompaña también de una liberación de los modos de la pintura academicista, para una práctica artística más pura, libre y natural, e incluso más espiritual.(27)

e) Primera forma de la autogestión: el Salón de los Independientes.

Algunos artistas que provenían de familias acaudaladas y no se enfrentaban a las dificultades materiales derivadas de una práctica no convencional del arte, iniciaron los primeros antecedentes de autogestión artística para poner fin a la preeminencia del Salón. Fueron los Impresionistas quienes en 1884 dieron nacimiento a los salones "paralelos" con el Salón de los Independientes, motivados por la búsqueda de un arte autónomo. Son estas primeras experiencias las que inspirarán modelos alternativos de gestión durante el siglo XX.
El impresionismo es un movimiento paradigmático en cuanto a la importancia del sistema de circulación y recepción de la obra. Muestra cómo la inserción de la obra en la esfera pública desde un espacio alternativo no deja de tener un efecto potente en el circuito oficial del arte. Lejos de moverse en un universo paralelo, la obra impresionista fue inmediatamente objeto de la crítica, incluso la más apegada a la tradición artística (hasta el mismo nombre que recibió el movimiento no fue tanto resultado de las cualidades plásticas de la pintura de sus exponentes o de una intención programática del grupo como de la ironía de un crítico de la época, que describió con desdén a los cuadros como meras "impresiones" y no pinturas). Primero rechazada por el público y la crítica por su aspecto "inacabado", la evidencia manifiesta de la pincelada y los motivos "frívolos" (todos principios contrarios a los preceptos de la Academia), la pintura impresionista acabó por transformarse en la forma de representación predilecta del placer burgués y la expresión máxima de la posición de privilegio que ocupaba esta clase en el seno de la sociedad parisina del siglo XIX.

(27) DE MICHELI, Mario. Las vanguardias artísticas del siglo XX. Alianza Editorial, Madrid, 2001 (1ra. ed. en 1996).

f) Tercera forma de la provocación: el Dadá y la obra-gesto.

Entre toda la producción artística de las vanguardias, la obra del dadaísmo, basada en la provocación, fue la que más duramente cuestionó al sistema.
En 1917, Marcel Duchamp envía una obra a una exposición en Nueva York en la cual él mismo era miembro del jurado, utilizando para ello el seudónimo de R. Mutt. Esta obra-gesto profundamente polémica era la famosa *Fuente*, un urinario, producto comercial fabricado en serie que había comprado en algún almacén neo-yorquino. La bandera anti-arte del dadaísmo se alzaba aquí en el seno del sistema de gestión. Se trata del shock como arma no ya para provocar al público, sino al sistema mismo y a aquello que lo articula.
A través de éste y otros *ready-mades* ("lo ya hecho" presentado como arte), Duchamp introdujo objetos no artísticos como obra, con la intención crítica de cuestionar el estatuto de la obra de arte, redefinir la noción de autoría y, fundamentalmente, el valor legitimador de la institución arte. Intenta poner de relieve que es el artista quien define qué es y qué no es obra de arte, es su gesto al señalar cualquier objeto (incluso los objetos más banales), su firma, lo que los convierte en obra de arte.(28)
Luego de concluida la segunda guerra mundial, el sistema acabaría absorbiendo y asimilando el arte de vanguardia, neutralizando en parte su poder subversivo (Duchamp dirá en 1962: "Les tiré en la cara el secador de botellas y el orinal y ahora los admiran por su belleza estética").(29)
De todos modos, su crítica será integrada al sistema como idea-arte, sentando las bases para el arte conceptual (sobre el cual este texto se explayará más adelante), en el sentido de un meta-arte que reflexiona sobre sí mismo y en el cual el gesto que acompaña la obra (antes que su materialidad) es el portador de su cualidad artística: es, en definitiva, lo que la convierte en arte.
Además, el movimiento dadaísta ha hecho valiosísimos aportes en términos de autogestión artística, como puede verse a continuación.

(28) A comienzos de los '60 el italiano Piero Manzoni recuperará el gesto duchampiano en el marco del arte conceptual, con obras como Esculturas Vivientes (1961), en la cual el artista durante el vernissage firma los cuerpos de los asistentes otorgándoles automáticamente el estatuto de obras de arte suyas; y Fiato d'artista ("Aliento de artista"), un globo inflado por Manzoni colocado sobre un pedestal., tal como menciona Pancho Marchiaro en el primer capítulo de este libro.
(29) Revista ?, # 180, Marzo 10/07, Sección "Perlas Cultivadas", pág. 2.

g) Segunda forma de la autogestión: las vanguardias históricas.(30)

Si bien ya desde la realización del Salón de los Independientes con el que se inaugura el movimiento impresionista los artistas demuestran su capacidad de autogestión, estos primeros antecedentes todavía utilizaban la sintaxis del arte oficial.
Eran una forma de resistencia más pasiva y mucho menos subversiva que las prácticas de autogestión que desarrollarían algunas décadas después las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, también llamadas vanguardias históricas.
Su importancia radica no sólo en el valor de su legado conceptual y plástico, fundamental para todo el arte contemporáneo, sino también en el carácter programático de algunos de sus movimientos, principalmente el dadaísmo y el futurismo.
En el marco de un sistema del arte momentáneamente paralizado en torno a la primera guerra mundial, estas vanguardias generaron un sistema propio, autónomo y de carácter fragmentario para la gestión artística (mientras otras vanguardias, como el cubismo, permanecieron ligadas al circuito oficial).
Su organización de marcada índole política, su funcionamiento como grupo social, el establecimiento de principios estilísticos y conceptuales a través de textos fundacionales o "manifiestos" que se imponían a los preceptos establecidos por la Academia, la difusión de estos principios a través de publicaciones propias (en algunos casos de carácter panfletario), la generación de un circuito de espacios alternativos o "veladas" para la exhibición y la práctica artística y literaria en cafés y clubes nocturnos como el *Cabaret Voltaire* de Zurich, son las principales acciones en términos de gestión artística que pueden identificarse en estos movimientos.
Acciones que estaban tan estrechamente vinculadas a sus prácticas artísticas como tales que aún hoy, con la necesaria perspectiva histórica que estos acontecimientos requieren para su análisis, resulta muy difícil discernir dónde terminan unas y dónde comienzan las otras.

(30) Con el término "vanguardia" se hace referencia a la serie de movimientos artísticos que tuvo lugar en Europa aproximadamente entre 1905 y 1925, en torno a la primera guerra mundial. Fueron movimientos muy localizados que tuvieron lugar en distintas ciudades de Suiza, Alemania, Francia e Italia y algunos finalmente llegaron a EE.UU. de la mano de los artistas exiliados de la guerra. Fueron en general movimientos altamente radicalizados en cuanto a su propuesta artística, aunque en distintos grados (mientras el dadaísmo se declaraba a sí mismo como un anti-arte, el cubismo, por ejemplo, circuló desde un principio dentro del sistema oficial) y tuvieron muy corta duración (salvo el surrealismo cuyas prácticas se extendieron hasta 1940). La mayoría de los autores coinciden en incluir entre las vanguardias históricas al dadaísmo, el surrealismo, el cubismo, el futurismo italiano, el expresionismo alemán, el constructivismo ruso y el abstraccionismo, aunque algunos incluyen también movimientos previos como el fauvismo o consideran de manera separada submovimientos dentro de los primeros como el suprematismo, el rayonismo, entre otros.

## La renovación del sistema en el arte contemporáneo

Las guerras mundiales propiciaron un cambio de eje en el mundo del arte. Este mundo que había hecho base en Italia inicialmente y luego se había extendido al resto de Europa, con base en París, se había visto obligado a mudarse. EE.UU. acogió a los artistas exiliados con entusiasmo(31) y Nueva York se convirtió en el nuevo centro del mundo artístico. Sin el pasado feudal y aristocrático de la Europa en ruinas, se creó en torno a ellos un sistema no ya renovado sino prácticamente nuevo: un sistema que no ignoró lo aprendido de sus padres en el Viejo Mundo, pero que lo puso en juego con una dinámica completamente nueva.

Las grandes familias acaudaladas de EE.UU. no se quedaron fuera de esta agitación artística. Las grandes fortunas americanas, a través del mecenazgo empresario y la creación de fundaciones filantrópicas, comienzan a tener una gran influencia en el arte. En 1929 se crea en pleno centro de Manhattan el MoMA, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, exhibiendo por primera vez obras de artistas contemporáneos generosamente donadas por empresas y familias ricas como los Rockefeller. En 1937 se crea el Guggenheim, propiedad de la Solomon R. Guggenheim Foundation, para la exhibición de la colección familiar. En este escenario se conformará una nueva versión del museo, el museo-empresa, resultado de la adaptación de la institución museística al contexto del capitalismo.

A partir de los años '40 y '50, los museos-empresa norteamericanos se convertirán en verdaderas atracciones turísticas para las masas, en pleno centro de la vida social metropolitana y dentro de edificios distintivos considerados obras clave de la arquitectura del siglo XX.(32)

Estos museos privados funcionarán como potentes empresas para la exhibición y el desarrollo de las más grandes colecciones privadas del mundo, al punto de que acaban convirtiéndose en una marca (*branding*) y en una franquicia (*franchise*) y operan con todas las leyes del mundo empresarial. El Guggenheim es hoy el caso paradigmático del museo *for export,* con sedes en Bilbao, Venecia, Berlín y Las Vegas(33), y otros proyectos en diversos estados (en construcción, como Guadalajara y Abu Dhabi;

(31) Debemos destacar en particular el contingente Surrealista (Dalí, Max Ernst, Andre Masson, Yves Tanguy, Roberto Matta, Kurt Seligmann e incluso Andre Breton), que tras la invasión nazi de París en 1940 se refugia en New York y tendrá una influencia fundamental, a través de los conceptos de "automatismo psíquico" y otras técnicas de creación espontánea, en la gestación del Expresionismo Abstracto, el primer movimiento artístico de relevancia internacional de los EE.UU.

(32) En el caso del Museo Guggenheim, y partiendo del edificio original en Nueva York diseñado por Frank Lloyd Wright, todas sus sedes han sido diseñadas por arquitectos de renombre internacional, tales como Frank Gehry (Bilbao y Abu Dhabi), Rem Koolhaas (Las Vegas), Enrique Norten (Guadalajara) y Jean Nouvel (Río de Janeiro). La reciente ampliación del Museo de Arte Moderno / MoMA, diseñada por Yoshio Taniguchi, va en camino a convertirse en otra obra canónica de la historia de la arquitectura.

(33) Esta sede es una sociedad con el Museo Hermitage de Moscú y está ubicada en el interior del Venetian Hotel, uno de los hoteles más grandes del mundo, como una opción más de entretenimiento junto a los casinos y los espectáculos musicales.

o cancelación, como Río de Janeiro; hubo incluso conversaciones para instalar una sede en Buenos Aires).

El impacto de estas intervenciones ha sido radical, definiendo lo que se conoce como el "fenómeno Bilbao": una estrategia de desarrollo y marketing urbano en la que cultura y arquitectura se convierten en herramientas para instalar a una ciudad dentro del circuito de turismo internacional (al igual que lo hace el deporte a través de las olimpíadas o un campeonato del mundo).

Estos nuevos contextos constituyen una extensión de la colección privada al espacio público. En este caso, su transformación en museo activa el reposicionamiento en el mercado de la colección privada a través de la exposición permanente. Este proceso sujeta a la colección a un principio de estabilidad que no la afectaba en el espacio privado, en el sentido de que su salida a la esfera pública demanda la permanencia de un núcleo inamovible de obras, el conjunto básico a partir del cual se define la identidad y reconocimiento del espacio. Pero junto a este núcleo, se sitúa un conjunto dinámico de obras que podrá ser ciertamente renovado a través de la compraventa como cualquier colección privada.(34)

Por su parte, el mecenazgo empresario y las fundaciones privadas (y el recambio que éstos producen entre los espacios públicos de gestión cultural), evolucionarán hasta desempeñar un papel fundamental no sólo para los artistas "consagrados" sino también en torno a los nuevos artistas, los artistas emergentes. Un productivo sistema de becas y residencias artísticas, la sponsorización de bienales y ferias artísticas como espacios "consagratorios" (siguiendo el modelo de los Salones parisinos, pero en una multiplicidad de órdenes), son algunos ejemplos del rol que desempeñarán hacia finales del siglo XX, operando incluso a favor de la renovación de la escena latinoamericana y de una recuperación del protagonismo europeo.(35)

De este modo, en la segunda mitad del siglo XX el sistema de gestión vuelve a encontrar un papel activo en el devenir de la práctica artística. El sistema que hasta ese momento se dedicaba a "cristalizar" nociones, técnicas y estilos artísticos, a "estancar" la *praxis* del arte en formas convencionalizadas, se ve reconfigurado: la irrupción de un sinnúmero de galerías

(34) En el contexto argentino puede citarse el caso del MALBA, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, que exhibe la colección de la familia Constantini.

(35) En nuestro medio cabe destacar la influencia que han tenido las becas de la Fundación Antorchas, los diversos subsidios y becas del Fondo Nacional de las Artes, la reciente aparición de la Fundación Telefónica en el área de las artes tecnológicas, etc. Dentro de los eventos podemos destacar la importancia actual en nuestro medio de la Bienal de San Pablo, la Bienal Chandon, y las ferias de ArteBA (Bs.As.), ARCO (Madrid) y Art Basel Miami. Como antecedente debemos mencionar al Instituto Di Tella, y las bienales de arte organizadas en Córdoba por las Industrias Kaiser Argentina.

privadas, una intensa actividad crítica y la profesionalización de la práctica curatorial(36), son algunos de los nuevos y más importantes agentes que ahora lo conforman. Galeristas, curadores, historiadores y críticos, conciben los paradigmas desde los cuales se piensa el arte al mismo tiempo que se produce, generan tendencias y anticipan prácticas. Son agentes activos en la *praxis* artística, que movilizan un sistema hasta entonces basado en la convención académica y en el museo como reservorio pasivo del arte, concebido como un legado. Debray imagina que las siguientes palabras bien podrían haber salido de la boca del galerista y marchante Léo Castelli, instalado en Nueva York en los años '60, y responsable del lanzamiento de artistas del Pop Art, el arte conceptual y el minimalismo:

> ... en el arte, los artistas hacen todo el trabajo, la obra se impone por sí misma. La sonrisa indulgente de Castelli se trueca aquí de sarcasmo. Como si se le hubieran proporcionado obras totalmente acabadas, alondras ya asadas y a punto de servir. Como si él no hubiera sido el inventor de cinco o seis vanguardias sucesivas, como si sólo hubiera sido el *mâitre d'hotel* de esos señores. Entonces, ¿era sólo una sombra lo que se cernía sobre ese teatro? ¿No es cierto que él y todos los profesionales del arte contemporáneo han creado a todos esos creadores? Tenerlos por intermediarios pasivos entre las obras y el público, y no por actores de pleno derecho en el escenario, sería no comprender nada. ¿Forman la "transvanguardia", por ejemplo, Clemente, Cucchi y *tutti quanti*, o bien yo, Léo Castelli, que los he reagrupado en un mismo siglo, los he organizado en un feudo, he movilizado a los medios de comunicación, he recompensado a los críticos y las revistas de arte bien inspiradas, he aconsejado a los coleccionistas y a los museos, he supervisado los catálogos, he mantenido las cotizaciones en las ventas públicas, los he hecho circular por todo el mundo, sin dejar de invitar a unos y a otros para que se encuentren en mis vernissages, mis coloquios, mis cenas?(37)

Ciertamente, el trabajo de estos agentes podría considerarse, hoy, obra de arte. Frente a un arte que ya no exhibe sus tendencias a través de

(36) La curaduría consiste básicamente en la selección (de artistas y) de obras de uno o más artistas para su exhibición en un espacio determinado, así como también en su distribución formal y la configuración general de la muestra (también llamado guión de la exposición o guión museográfico). El curador es habitualmente un crítico o historiador de arte, un licenciado en Bellas Artes, un museólogo, etc. El ejercicio de su función está vinculado ciertamente a algún tipo de formación académica.
(37) DEBRAY, Régis. Op.cit.

movimientos localizados y programáticos (una característica general de casi todo el arte contemporáneo), son los curadores y galeristas quienes rescatan las prácticas individuales, tanto del contexto local como del global, identifican las semejanzas y las agrupan como tendencias bajo la forma de exposiciones. Cada exposición es una proposición sobre el arte, en la que el curador nos dice: *ésto es el arte hoy*. El principal soporte de esta "obra de arte" no intencional, si se quiere, sería el catálogo, que asegura la permanencia y la circulación de esta proposición sobre el arte más allá de su existencia localizada en el tiempo y el espacio determinado de la exposición. Del mismo modo, los artículos de la crítica en los medios especializados, los libros que abordan la construcción de una historia reciente del arte(38), entre otros, todos proponen una determinada idea acerca de lo que el arte es o debe ser.

El historiador español Simón Marchán Fiz sostiene que los soportes físicos más cercanos al cuadro (el catálogo, los medios) no son obra sino señales, documentos que pretenden lograr una conciencia de otra cosa(39). Pero, ¿no es esto comparable al gesto duchampiano de "señalar" un objeto cualquiera del mundo y convertirlo en obra de arte? ¿No es ésta la definición más recurrente del arte desde el conceptualismo? Vale citar aquí la definición de arte que arrojaba el artista conceptual Joseph Kosuth en 1969:

> "... ¿Cuál es la función del arte, o su naturaleza? Si proseguimos nuestra analogía de las formas que el arte toma al ser lenguaje del arte podremos comprender que una obra de arte es una especie de proposición presentada dentro del contexto del arte como comentario artístico."(40)

El primer movimiento que tiene lugar en el marco de este renovado sistema del arte es el Expresionismo Abstracto, un movimiento en gran medida "creado" en los años '50 por el sistema artístico. La cohesión entre ellos, más allá de algunos principios estéticos básicos -principalmente en torno a la preeminencia de la creación espontánea, de algún modo influenciada por el surrealismo en exilio-, está dada fundamentalmente por

(38) En este sentido, es pertinente mencionar la colección Themes and Movements de la editorial norteamericana Phaidon Press. En cada volumen dedicado a una tendencia del arte del siglo XX (The Artist's Body en 2000, Art & Feminism en 2001 y Art & Photography en 2003, entre otros), sus editores acercan al lector una cuidada selección de obras de artistas trabajando en distintos lugares y distintos momentos del siglo en torno al mismo tema, sostenida por un valioso trabajo de investigación y documentación. Recientemente, la editorial ha editado parte de la colección en español bajo el nombre de Temas y Movimientos del siglo XX.

(39) MARCHÁN FIZ, Simón; Del arte objetual al arte de concepto 1960-1974: epílogo sobre la sensibilidad posmoderna. Antología de escritos y manifiestos. Ed. Akal, 1985.

(40) KOSUTH, Joseph. Arte y Filosofía, 1969. Citado en MARCHÁN FIZ, Simón. Op.cit.

razones históricas: una coincidencia en un tiempo y espacio dado, para nada casual sino atada a los intereses de la crítica norteamericana de la época, que necesitaba un movimiento vernáculo para ocupar y consolidar una posición central en el mundo del arte y la cultura. La Europa de posguerra se había visto obligada a ceder su centralidad, por lo que EE.UU. debía ubicarse para completar la escenificación de su posición como potencia mundial. El mismo nombre de expresionismo abstracto, ideado por la crítica con escasa coherencia respecto de los intereses plásticos de los artistas que representaba, pretendía ser la "bisagra" en este cambio de eje entre la Europa de las vanguardias expresionistas y abstraccionistas, y un EE.UU. privado de una historia propia del arte.

A la cabeza de esta crítica norteamericana se encontraba Clement Greenber -principal apologista de este movimiento-, y otros críticos como Harold Rosenberg. Tal fue la importancia de los críticos en la existencia misma de este movimiento, que hasta de los círculos mismos de la crítica acabaron surgiendo artistas cuya obra pretendía dar cuerpo al discurso generado en torno a él, pero que en algunos casos apenas brindaba una minúscula base para justificar las desproporcionadas interpretaciones de que eran objeto.

Robert Hugues cita en este sentido el caso de Barnett Newman, un crítico de arte que a mediados de 1940 comenzó a exhibir obra propia en las galerías neoyorquinas. Hugues cuestiona tanto la originalidad de la obra de Newman (la base de su estilo fue la "cremallera", una franja vertical pintada en la zona central de un campo de color que divide al lienzo en dos, y que ya aparece en la obra de algunos constructivistas rusos, e incluso en la pintura temprana del norteamericano Clyfford Still, contemporáneo de Newman), como el abismo entre ésta y los profundos sentidos que se le atribuyeron(41). Puede leerse en estos arrebatos de la crítica y en las grandiosas reputaciones así creadas, una intención desesperada de encontrar en el arte norteamericano un quiebre histórico como el que había generado el arte de las vanguardias europeas.

Aún en el caso de artistas cuya obra ha sido raramente cuestionada, es notable el proceso de mistificación que en torno a su figura llevaron a cabo la crítica y los medios. Tal es el caso de Jackson Pollock, en torno a quien

(41) HUGHES, Robert. Visiones de América. Ed. Galaxia-Gutemberg, 2000. En la pág. 506, el autor afirma: "Aunque Newman se extendió con todo detalle acerca de la importancia que tenía el dibujo para él, no existe la menor constancia de que fuera siquiera un dibujante competente: los dibujos que han sobrevivido, realizados en los años cuarenta, son insulsos garabatos biomórficos. Tenía una fórmula, sólo una. La cremallera era lo único que sabía hacer, y la repitió una y otra vez, sobre grandes campos de color enfático y saturado, con unos títulos que no dejan la menor duda acerca de la sublimidad épica de su pretendida aura: Vir Heroicus Sublimis, Adán, Alianza y otros por el estilo. La distancia que separaba a la aureola del significado podía llegar a ser abismal...".

se consolidó el prototipo del artista norteamericano, tanto en su vida como después de muerto, y en todo el desarrollo de su obra. La carrera de Pollock se vio favorecida por el mecenazgo de la rica heredera Peggy Guggenheim, nieta del magnate minero Solomon Guggenheim, y dio un vuelco cuando la muy influyente revista *Life* publicó en sus páginas una reseña sobre él, con reproducciones de sus obras y una producción fotográfica que lo mostraba mientras trabajaba en su estudio. Los medios de comunicación de masas norteamericanos se abalanzaron sobre Pollock convirtiéndolo en una *celebrity*, a partir de la crónica de una vida dramática, un carácter tan inseguro como irreverente (y hasta moderadamente violento) y un estilo pictórico arriesgado y monumental. Era una versión épica, más cercana a los héroes del *western* hollywoodense (la imagen heroica del "pionero solitario"), del modelo del artista romántico descripto por Baudelaire (el bohemio que socializaba con prostitutas en las tabernas de París).

El modelo formalista del arte que propulsaron Greenberg y sus coetáneos defendía los conceptos de pureza y autonomía del medio expresivo. En la búsqueda de esta independencia del arte respecto de otras esferas, el minimalismo tardío y luego el arte conceptual acabaron por desplazar su atención del objeto de arte -en tanto realización- hacia el proyecto operativo que lo generaba: la idea. Si bien el programa del arte conceptual no incluyó una crítica explícita con respecto al sistema del arte y a la mercantilización de la obra, la renuncia al objeto tiene consecuencias inevitables al respecto.(42)

Sin sacar la obra del circuito oficial del arte y apelando aún a su valor legitimador, el arte conceptual logra una mayor independencia de la institución-arte. Sus obras no pueden trasladarse, poseerse o venderse como un cuadro. No funcionan fuera del circuito del arte, pero tampoco circulan en él de ningún modo no previsto por el artista. Son obras autodefinidas e inseparables de su contexto, en donde su estructura abstracta (como idea) adquiere significación.(43)

Estas prácticas ponen en jaque al sistema de gestión artística, pero no constituyen un arte de la disidencia ni de la provocación, y mucho menos modelos de autogestión. Estamos frente a un arte de la subversión. No

(42) MARCHÁN FIZ, Simón; Del arte objetual al arte de concepto 1960-1974: epílogo sobre la sensibilidad posmoderna. Antología de escritos y manifiestos. Ed. Akal, 1985.
(43) GRAHAM, Dan. Mis obras para páginas de revista. Una historia del arte conceptual. 1985.

boicotea el sistema ni va por fuera de él: lo abraza pero lo devela, y en tanto lo devela, lo cuestiona a la vez que juega con él, lo subvierte, lo transforma. Las instalaciones de artistas minimalistas y conceptuales como Dan Flavin, se integran de tal modo al espacio de la galería que no tienen sentido fuera del "cubo blanco". Dan Graham, otro galerista devenido en artista, introduce su obra en revistas especializadas de arte, obras imposibles de ser expuestas o reproducidas en una galería y que sólo funcionan en el marco de una revista, la cual no puede ser apreciada integralmente a través del modelo tradicional de la exhibición estática (por ejemplo, en *Schema*, de 1966, un procedimiento formal para describir a la misma revista en tanto documento). Más tarde, y con un espíritu decididamente más provocador, la artista también norteamericana Lynda Benglis realizaría un polémico gesto al insertar el simulacro de un aviso publicitario en la edición de 1974 de *Artforum*, la prestigiosa revista especializada en arte. En la imagen, la artista aparece posando como una modelo publicitaria, desnuda, luciendo solamente un par de anteojos y sosteniendo un consolador (*dildo*) como si fuera su propio pene. Con esta obra, Benglis no sólo cuestionaba las convenciones acerca de la sexualidad y los estereotipos femeninos que vehiculizaban los medios de comunicación, sino también al sistema de celebridades del arte (*art-star system*), y al modo en que los artistas utilizaban los medios para la promoción de su propia persona y, a través de ella, la promoción comercial de su obra.
El arte conceptual sería la culminación de la estética procesual de los '60, que había iniciado el progresivo abandono del objeto. En esta línea podemos citar, por un lado, al *Arte Povera* italiano, que utiliza materiales orgánicos y desechos que dan como resultado obras no terminadas, que evolucionan, se transforman, se deterioran, mueren, desaparecen. Obras profundamente irónicas respecto a la posibilidad de existencia perenne de la obra, así como a su valor de mercado como inversión. ¿Estaría el mercado dispuesto a comprar basura? De cara a la afrenta, el mercado respondió que sí. En 1961, el artista conceptual italiano Piero Manzoni presentó su obra *Merda d'artista*, que como ya Marchiaro comentó, presenta una serie de latas cerradas conteniendo supuestamente sus propias heces, cada una de las cuales fue vendida a coleccionistas en miles de dólares.

Por otro lado, encontramos tanto en Europa como en EEUU al *Earth Art* o *Land Art* (en ocasiones traducido como "Arte de la Tierra"), que no sólo supuso el abandono del taller y la intervención directa del artista en grandes espacios abiertos, sino un cambio radical en el concepto y en la objetualidad de la obra de arte: se trata de obras-paisaje(44). A veces estas obras se sitúan en el entorno urbano y otras en lugares remotos, que en muchos casos sólo consiguieron perdurar en el tiempo y ser percibidas por el espectador a través de la documentación fotográfica o videográfica, generando profundos debates en torno a la naturaleza de la obra de arte y sus mecanismos de difusión y comercialización. También la noción de autoría del artista, como en Duchamp, se ve aquí cuestionada, en tanto la monumentalidad de las obras requería en la mayoría de los casos la actividad de numerosa mano de obra especializada y maquinaria industrial.

En este grupo, el caso del matrimonio de los artistas Christo y Jeanne-Claude es emblemático. Preocupados en observar cómo sus intervenciones en el paisaje urbano y natural modificaban la percepción habitual de éstos, los artistas se embarcan una y otra vez en un mediatizado proceso de gestión de su propia obra, que incluye la obtención de permisos para intervenir edificios urbanos, controvertidas campañas de opinión pública en torno a las mismas, etc. Es el arte procesual en su máxima expresión, que abarca desde el proyecto de la obra, su compleja producción y finalmente su recepción. En *Gates* (2005), una de sus obras más recientes, los artistas instalaron en los senderos del Central Park de Nueva York unas estructuras metálicas a modo de marcos rectangulares de las cuales colgaban pa?os de un particular color naranja, alterando el paseo habitual de los neoyorquinos por este hito de la vida cotidiana de la ciudad, y atrayendo la atención de la prensa y el público de todo el mundo.(45)

La última vertiente del arte procesual la constituyen las distintas variantes del arte del cuerpo y de acción, en el cual los artistas presentan sus propios cuerpos como obra y llevan a cabo acciones con un mayor o menor grado de improvisación, en ocasiones en galerías y en otros casos en el espacio público, y muchas veces con la premisa de integrar también la acción y participación del espectador. Estas tendencias llevan a la escena

(44) Al respecto, puede leerse el paradigmático ensayo de Rosalind Krauss "La escultura en el campo expandido", que propone una redefinición de la escultura a partir de su relación con el paisaje y con la arquitectura. En KRAUSS, ROSALIND. La originalidad de la Vanguardia y otros Mitos Modernos. Ed. Alianza.

(45) Aquí podemos destacar nuevamente la relación entre arte y turismo. Se estima que 4 millones de personas visitaron New York para ver la obra, dejando beneficios económicos por más de 250 millones de dólares para la ciudad, según declaró el intendente Michael Bloomberg.

del arte obras inmateriales que proponen como obra el aquí y ahora de la *praxis* artística. *Happenings* y *performances* no pueden ser reeditados como una obra de teatro, porque no constituyen una representación: la obra es la acción misma mientras dura. Son prácticas efímeras que escapan a cualquier modo de apropiación y circulación, pero donde la obra es más colectiva que nunca: adquiere sentido sólo en su encuentro con el espectador.

En este sentido, también cabe mencionar a las prácticas mediales surgidas desde 1970, como el videoarte, que constituyen un nuevo modo de liberar al artista del triángulo taller/galería/coleccionista. Las proyecciones pueden realizarse en espacios públicos o en el estudio del artista, o incluso ser televisadas masivamente. En 1969, en Colonia, Alemania, se realizó la primera difusión de videoarte dentro de la programación televisiva diaria: una suerte de galería / televisión, en la cual el espacio era una franja horaria gestionada por un crítico independiente. Siendo el televisor una presencia cada vez más común en todos los hogares, la obra se hacía accesible para todo el mundo de un modo en que no lo había estado antes. Esto es completamente revolucionario para el esquema ciertamente "expulsivo" que puede atribuirse a los museos y galerías, en la medida en que parecen estar dirigidos a una cierta elite de "entendidos": es aquí el arte el que ingresa al hogar y "visita" a cada persona.

Desde 1980, con la integración de las nuevas tecnologías digitales en la praxis artística, no sólo se continúa el proceso de desmaterialización de la obra de arte por la imposibilidad de aprehensión de lo virtual (la llamada "fuga del *bit*"), sino que también se ve socavado definitivamente el lugar central que el artista había ocupado en el sistema. Se enfrenta, por un lado, a la necesidad de la intervención profesional del científico/programador; y, por el otro, al papel del espectador activo, en tanto que usuario de un sistema. Es la idea de autoría la que ahora se pone en cuestión.

Ya los *happenings* de los años '60 habían sentado los primeros antecedentes de lo que Eduardo Kac(46) llama arte dialógico, que se extenderá en las experiencias contemporáneas de interactividad tecnológica global: el artista no realiza la obra sino que la "propone", es decir, genera las condiciones -la *plataforma*- para que suceda, y la obra sólo se comple-

(46) KAC, Eduardo. "Negociando el sentido: la imaginación dialógica en el arte electrónico", en WAGMISTER, Fabián (comp.). La Revolución Hipermedia. Ed. Fundación Antorchas.

ta en su diálogo con el público, a través de la acción del público como co-autor.(47)
La noción se autoría sufre otro revés con el surgimiento de Internet, que puso en jaque el sistema de *copyright* o propiedad intelectual (en otras palabras, de propiedad privada del arte y la cultura). La extensión de la filosofía informática open source, referida a la obra abierta y de circulación libre, al terreno del arte y la cultura -un hito relevante fue el otorgamiento del Premio *Golden Nica* en la edición 1999 del Festival *Ars Electronica* (Austria) al proyecto *Linux*, reconociendo al software libre y a la metodología sobre la que opera su creación, como obra de arte-, supone la posibilidad de democratización definitiva del arte, la liberación del acceso y la circulación y la posibilidad de apropiación y uso derivado.(48)

Esta variedad de experiencias muestra cómo el arte contemporáneo, que es como habitualmente denominamos al arte producido desde mediados del siglo XX hasta nuestros días, se caracteriza por un profundo relativismo. El quiebre de la tradición pictórica y representacional que dominó el arte hasta el siglo XX abrió el espectro de la práctica artística a un sinfín de prácticas objetuales, performáticas y conceptuales, en el marco de las cuales cualquier cosa puede ser arte(49). Este relativismo pone al arte en problemas a la hora de definirse a sí mismo.
A partir de los años '60 y hasta la actualidad, el arte pugna por llenar las lagunas existentes en el límite del propio arte, en las fronteras entre el arte y el no-arte. ¿Qué define qué es arte y qué no lo es? Ésa es la gran pregunta de toda teoría del arte. Para el arte contemporáneo, la respuesta parece estar justamente fuera de la obra: cualquier artefacto, en palabras de George Dickie, puede ser considerado obra de arte si existe un relativo consenso al respecto, si es enunciada como obra de arte por una o más personas en nombre de esa institución social que llamamos "mundo" o sistema del arte.(50)
El ideal romántico de las vanguardias, de un arte que pueda definirse de manera intrínseca, fracasa; y la imposibilidad de definir el arte fuera del sistema constituye, no un retorno, pero sí un reconocimiento de la dependencia original del primero respecto del segundo. El arte, no siendo una

(47) Como ejemplos ver: "Alzado Vectorial" (www.alzado.net) de Rafael Lozano-Hemmer, los proyectos "Blikenlights" (Berlín) y "Arcade" (Berlín) (www.blinkenlights.de), entre otros.
(48) Otros premios similares otorgados por este festival han sido en 1995 a Tim Barners-Lee (por el concepto de Hipertexto, la base de la democratización de la web), y en 2004 a Wikipedia.
(www.wikipedia.org)
(49) DANTO, Arthur C. Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Paidós, Barcelona, 1999.
(50) GUASCH, Anna María. El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Alianza Editorial. Madrid, 2001.

categoría natural, debe pensarse en función de las coyunturas que lo determinan. Y en el marco de esta relación intrínseca entre arte y sistema, ¿qué es el arte sino lo que el sistema define como tal, lo que se enuncia como tal dentro del sistema, lo que se produce dentro del sistema del arte? Y es la gestión del arte la que posibilita que algo ocurra dentro del sistema, la que genera la oportunidad del encuentro entre cada nueva proposición sobre arte y la esfera pública.

## El sistema que viene

Al panorama descripto hasta aquí, debe añadirse la emergencia del arte de las culturas colonizadas, de las minorías y de las áreas periféricas, en el contexto de globalización que caracteriza a esta época. El arte "de género" (feminista, homosexual y *queer*(51)); el arte producido en los llamados países "del tercer mundo" (en Latinoamérica y Europa del Este, fundamentalmente); el arte de las minorías étnicas de EE.UU. (afroamericanos, hispanos, orientales); todos se inscriben sobre las relaciones existentes entre las estructuras dominantes y los márgenes. Se definen por las relaciones que establecen dentro del sistema del arte y, por supuesto, su existencia depende de la generación de modos alternativos de gestión y de un circuito alternativo de circulación.

El español José Luis Brea(52) advierte que el museo como institución pública prototípica del proyecto moderno ilustrado, vinculado a una concepción enciclopédica de la cultura como algo clasificable, archivable y homogéneo, ya no puede contener al arte contemporáneo. El autor señala, frente a la crisis de ésta y otras instituciones del sistema del arte, la necesidad de una genuina esfera de lo público, políticamente activa y no efímera, que reconozca la diferencia, lo múltiple, desde una concepción dinámica y no estática de la cultura. Cultura no ya como legado o patrimonio sino como espacio donde el hombre se realiza como sujeto productor del mundo. La edad contemporánea reclama un sistema fragmentarizado y disperso de escenarios de representación multiplicados, no jerárquicos, desregulados, ex-céntricos. El sistema del arte contemporáneo es un sistema multidimensional que, junto al circuito oficial y al circuito privado (el

(51) La Teoría Queer (del inglés queer: "raro", utilizado durante mucho tiempo como eufemismo para referirse a los homosexuales) es una teoría sobre el género que afirma que la orientación sexual y la identidad sexual o de género de las personas son el resultado de una construcción social y que, por lo tanto, no existen papeles sexuales esencial o biológicamente inscritos en la naturaleza humana, sino formas socialmente variables de desempeñar uno o varios papeles sexuales. En www.wikipedia.es.

(52) BREA, José Luis. "El museo contemporáneo y la esfera pública". Las ideas del autor vertidas en estos párrafos han sido extraídas de la conferencia impartida por el mismo en el marco del ciclo Intertextos y contaminaciones, organizado por la Dirección General de Museos de la Generalitat Valenciana y coordinado por José Miguel Cortés y David Pérez. El conjunto de las conferencias ha aparecido en un volumen colectivo publicado con el mismo título en la colección Signo Abierto de la Generalitat de Valencia.

del mercado), incorpora lo que podemos llamar un circuito alternativo.
Ya se ha hecho referencia en este texto al hecho de que, frente a la falsa conciencia del arte generada en torno a las dos formas del coleccionismo -la pública (museos) y la privada (mercado)-, las prácticas artísticas y críticas de la última mitad del siglo XX han tenido como objetivo esencial la producción estratégica de dispositivos alternativos de emergencia de lo público genuino, no depotenciado políticamente. Brea los denomina estrategias de resistencia contra- o post-museísticas.
Estas estrategias incluyen la suspensión de la regulación por la forma de mercancía de la obra de arte, a través de la desmaterialización de ésta, de su negación como objeto. El arte procesual y el conceptual, el arte del cuerpo y de acción, la intervención, van en este sentido. La naturaleza deslocalizada de estos objetos de arte pone en cuestión el papel que el sistema del arte ha desempeñado históricamente en la "administración" de los "bienes" artísticos, y en el proceso desaparece también la diferencia entre productor y consumidor, entre artista y hombre común.
Brea señala que para garantizar su papel como agente cultural activo, el museo se enfrenta a la urgencia de transformar efectivamente sus estructuras, para dar cabida y absorber todo aquello que frontalmente lo cuestiona, y así recuperar su legitimidad. Debe reestructurar sus dispositivos de recepción pública y los modos de contemplación que sea capaz de articular, ya no puede ser más un contenedor espacializado de objetos estáticos, un mero *repertorizador* del inventario presuntamente estabilizado del "valor estético"(53). El futuro del museo (el museo contemporáneo) es el de convertirse en un sistema de dispositivos desterritorializados, escenas múltiples de encuentro y participación. Dentro de este contexto institucional de "espacio contestado" o "en cuestión", emergen las nociones de *museo crítico* y *museo extendido*, que bien pueden ser considerados como *museos-obra:*

> ... [un museo] focalizado en la puesta en cuestión de la idea de museo tradicional, consagrado meramente al acopio y conservación de obras de arte y/o bienes culturales, en favor de propiciar la existencia de un espacio de producción de significaciones, capaz de suscitar experien-

(53) Véase en el capítulo siguiente, el texto del Mus. Tomás Ezequiel Bondone.

cias culturales intensas, o como sostiene Andreas Huyssen, de transformarse en un lugar (...) de contestación y negociación cultural.(54)

El aspecto que verdaderamente este texto se propone rescatar de la categoría de estrategias post-museísticas definida por Brea, es lo que el autor llama *intervención estratégica*, aún en fase experimental. Se define por la generación de dispositivos alternativos de producción en las fisuras, en los márgenes, en la periferia de la industria cultural(55). Tiene por objetivo la apertura y producción de territorios, de dominios o dispositivos, en los que sea posible hacer imaginables procesos discursivos autónomos de comunicación directa, auténtica y no mediada. Sin duda, todo el desarrollo de dispositivos mediales -todo lo que se ha llamado *media.art*- participa de este propósito, junto a otras formas de trabajo en el espacio público, social o urbano, los colectivos culturales, la producción editorial y la web independiente (no-corporativa).
Como ejemplos en esta dirección se podrían considerar el *PS1*(56) en New York (más que nada su período inicial, previo a pasar a formar del MoMA) y el Palais de Tokyo(57) en París, como "espacios de creación", más que "de consagración"; el proyecto *The Land*(58) del artista tailandés Rirkrit Tiravanija; las prácticas de catalogación de la artista eslovena Marjetica Potrc(59) y del *Center for Land Use Interpretation*(60); las experiencias que Suzan Lacy define como *New Genre Public Art* (Arte Público de Nuevo Género)(61); entre otros muchos otros.

## Ag / Ga: arte como gestión y gestión como arte

En este punto podemos separar las estrategias post-museísticas en dos campos bien definidos y a la vez completamente entrelazados: *arte como gestión* (AG), en el sentido de prácticas artísticas que subvierten las reglas del sistema artístico; y *gestión como arte* (GA), en referencia a las prácticas de gestión que pueden ser vistas como obras artísticas en tanto redefinen las nociones convenidas acerca del arte, aunque sus animadores/ autores mismos no las reconozcan como tales. En referencia a esta última categoría, a lo largo de este texto ya se ha hecho referencia a los modos de

(54) Francisco Ali-Brouchoud es curador del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional de Misiones. La cita corresponde a su ensayo Música: Arte, en Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] Nº 20, Universidad de Palermo, 2006, pág. 16.
(55) Ver glosario.
(56) www.ps1.org
(57) Uno de sus co-directores es el curador / crítico Nicolás Bourriaud, autor de los libros "Estéticas Relacionales" y "Post-Producción", recientemente traducidos y publicados en nuestro medio.
(58) www.thelandfoundation.org
(59) www.potrc.org
(60) http://www.clui.org
(61) Según Lacy, dentro de este rótulo se agrupa una nueva camada de artistas que, durante en las últimas décadas, han trabajado de un modo similar al activismo político o social pero que se distinguen por su sensibilidad estética y una profunda necesidad de colaboración con el público.

intervención específicos de coleccionistas, mecenas, galeristas, curadores y críticos. Pero fundamentalmente, es interesante rescatar los proyectos concretos de gestión cultural que pueden ser vistos como obra en el contexto local. La pertinencia de una perspectiva de esta índole, está dada por la necesidad de una visión local en esta cuestión, en tanto se trata de dispositivos localizados.

Frente a la crisis o incapacidad de las instituciones culturales locales, otros espacios han emergido con fuerza, inscriptos sobre un proyecto renovado de gestión independiente del arte. Este tipo de espacios surge inicialmente a partir de la necesidad de jóvenes artistas emergentes de encontrar un "lugar físico propio colectivo" para exhibir su obra que, por sus características, no logra circular en los espacios tradicionales. Pero este espacio físico es también necesariamente un territorio conceptual, construido a partir de los conceptos reflexivos que dan soporte a las obras. Son espacios que, más que obras, albergan un proyecto.

El concepto fundamental es un replanteo del sentido de la obra de arte en su contexto, un sentido que no está ya definido por su carácter objetual, sino por el espacio que ocupa. Esta noción no refiere solamente a lo espacial-formal (que se ponía de relieve en las obras del minimal art, por ejemplo) sino fundamentalmente a partir de la premisa de que la historia (los aspectos históricos que definen un hecho, su tiempo y espacio), es un proceso de significación.

En este proceso, también se replantean necesariamente las figuras del curador y del crítico: estos espacios promueven operar de manera compartida entre quienes realizan la obra y quienes escriben sobre ella. Es a través de los vínculos interpersonales que se logra aquí la fusión del binomio arte-vida que se habían propuesto las vanguardias históricas.

Un caso destacado en Córdoba es el de *Casa 13*, cuyo origen se remonta a 1993 en la Escuela Provincial de Bellas Artes "Figueroa Alcorta"(62). Dirigido por Aníbal Buede y Belkys Scolamieri, funciona como una comunidad en una de las casas del complejo Paseo de las Artes. El lugar mantiene el espíritu de una casa, en la que los espacios de trabajo, debate y exposición continúan definiéndose cocina, sala, estudio, patio, etc. *Casa 13* es un centro alrededor del cual giran a modo de satélites otros proyec-

(62) Según declaran sus actuales gestores principales en los sitios web www.proyectotrama.org y www.canecalon.com.

tos, individuales y grupales, que se articulan en este ámbito. Son tanto proyectos de gestión como obras de arte, y es esta doble naturaleza sobre la que interesa aquí poner el acento. Entre sus acciones se puede destacar *Excusa Cocina*, un programa de cenas mensuales que se lleva a cabo en el comedor diario de *Casa 13*, cuando con la excusa de que un anfitrión rotativo cocina para un grupo de invitados se genera una atmósfera propicia para el establecimiento de contactos y relaciones y para el debate de ideas y proyectos(63), tal como sucedía en el *Cabaret Voltaire* de Zurich.
Del mismo modo operan las fiestas que se organizan de manera estacional en la Casa, eventos multidisciplinarios cercanos a aquellas veladas dadaístas y futuristas en los que a partir de la idea antropológica de "la fiesta" se genera un entorno propicio para el cruce de experiencias, y en los que también circula la obra de artistas locales en forma de intervenciones, decoración y música.
En 2004, *Casa 13* fue destacada como "La Galería del Año" a nivel nacional por la Asociación de Críticos de Arte de Argentina.
Otro proyecto reciente de *Casa 13* es *La Dote*(64), definido por sus propios creadores como una intervención en el campo de la gestión del arte y la cultura. Su objetivo es la generación de fondos para el financiamiento de sus actividades a través de la creación de un modelo de inversión innovador basado en la reciprocidad, a la manera del cooperativismo. Esta experiencia es similar a otros proyectos como el de *RTMark*(65), un emprendimiento colectivo *on line* de apoyo a proyectos artístico-políticos que parodia en su funcionamiento la estructura de inversión financiera para convertirse en obra de arte en sí mismo.

## Consideraciones finales

La historia del arte no es sólo la historia de las diferentes manifestaciones de la sensibilidad estética de la humanidad. Es la historia de un sistema semiótico y sociocultural, un sistema de circulación de sentidos sobre una estructura determinada por la distribución de dos poderes, el poder simbólico y el poder económico.

(63) La idea y realización de esta obra corresponde a los artistas/gestores Lila Pagola, Martu Valetti y Luis Britos.
(64) Proyecto realizado en colaboración con los colectivos artísticos de la ciudad La Luna y Apeiron Zool.
(65) Más información sobre este proyecto en www.rtmark.com

> Quienquiera que observe la mirada exclusivamente a través de formas plásticas no tardará en comprobar que el poder y el dinero han sido y siguen siendo los dos tutores del "arte" desde la más remota antigüedad. (...) Será fácil mostrar que la factory de Warhol estaba ya en el taller de Rembrandt (el hábil mánager (sic) experto en promoción y relaciones públicas al que "le gustaban la pintura, la libertad y el dinero"), y el taller del maestro en el *officium* del artesano, donde Alejandro va a ofrecer a Apeles su señora. Que las complicaciones del contrato que vinculan a Sixto IV y Rafael eran equiparables a las de la firma Renault con Dubuffet; que el mecenazgo de empresa es tan interesado y, a pesar de ello, tan saludable como el de Cayo Clinio Mecenas en tiempos de Augusto; que en materia de magnificencia, las fundaciones filantrópicas americanas no son en nada inferiores a los Tolomeos de Alejandría; que el mercado del arte es tan viejo como el arte (de hecho, le precede), y que sin la preocupación publicitaria de los generosos donantes o patrocinadores de la ciudad griega (por no hablar de Lorenzo el Magnífico o de Francisco I), Atenas y Delfos no habrían pasado de ser colinas cubiertas de maleza. (...) Para nosotros la cuestión es saber, puesto que un fabricante de imágenes es por destino, en el universo católico y desde hace mil quinientos años, el proveedor de gloria de los poderosos, si es el mismo tipo de individuo que ha trabajado sucesivamente en la gloria de Jesucristo, de su ciudad, del Príncipe, del gran burgués coleccionista, de la Fundación Olivetti o de su propia persona, con los mismos efectos de presencia y potencia.(66)

En su forma más convencional, el sistema de gestión y circulación artística se caracteriza, a grandes rasgos, por sostener una concepción racionalista del arte en el sentido señalado por Robert Morris, según la cual la práctica artística se considera una forma de trabajo de la cual se obtiene un producto terminado. Concepción ésta que el arte ha abandonado hace décadas, cuando el movimiento conceptual movió su atención del objeto de arte al proyecto operativo que lo genera.(67)
No se intenta aquí negar que existan proyectos de gestión artística capaces

(66) DEBRAY, Régis. Vida y muerte de la imagen. Op.cit.
(67) GUASCH, Anna María. El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Alianza Editorial. Madrid, 2001.

de adaptarse a los principios del arte más reciente. Pero es natural que la gestión artística haya evolucionado más lentamente que el arte: después de todo, la gestión se activa sólo en el marco de un sistema que se apoya en la existencia de la obra de arte como un objeto definido y terminado, susceptible de ser adquirido, exhibido, transportado, coleccionado y vendido. Existe una tensión insuperable entre las prácticas efímeras y conceptuales del arte contemporáneo y el mercado del arte, que considera y percibe el arte como una inversión, y por ello propicia una vuelta conservadora a valores y técnicas establecidos, esto es, a la pintura en tanto que arte "atemporal".

Frente a esta perversión reaccionaria de la idea del *aura* benjaminiana(68), las prácticas contemporáneas proponen una revalorización del concepto de aura como algo que escapa a la posibilidad de posesión, como algo que no se define por la relación original-copia, sino en el a*quí y ahora de la praxis artística*. En este marco, el arte, a través de un modelo de práctica operativo, encuentra el modo de liberarse del sistema que lo condiciona, al tiempo que la práctica artística se confunde a menudo con la gestión.

La obra efímera, conceptual, procesual, inmaterial o irreproductible; o, en el otro extremo, la obra pública, la obra producida masivamente, la obra despojada de su valor de cambio, la obra colectiva, la obra abierta, la obra "libre"; todas estas tendencias suponen una fractura de la relación del arte con respecto al sistema, pero también constituyen el punto en que arte y gestión alcanzan su momento de mayor acercamiento, hasta confundirse entre sí.

Una historia de lo que llamamos arte contemporáneo, es decir, el arte realizado desde la última mitad del siglo XX, no será sólo una historia de la creación como un todo estético y simbólico sino, -fundamentalmente-, una historia del entorno y de la recepción, del "mundo del arte", ese conglomerado en el que lo social se aúna con lo conceptual y mediático, y en el que las obras son exhibidas, contempladas y criticadas. En este marco, adquieren una particular relevancia las exposiciones entendidas en tanto que ecosistemas, así como la recepción crítica de éstas dentro del ámbito de la industria cultural.(69)

(68) En La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, de 1936, Walter Benjamin hace referencia a la investidura que rodea a la obra original de arte (en particular referencia a la pintura) y que la distingue de todas las formas en que pueda ser reproducida mecánicamente (por ejemplo, a través de la fotografía y la imprenta). Esta investidura, que Benjamin llama aura, corresponde al "aquí y ahora" de la realización de la obra de arte y la huella de la mano del artista que permanece sólo en el original.

(69) GUASCH, Anna María. Op.cit.